Design
Arts
Médias

Discursivité et production de Formes dans les ateliers des HUIT PILLARDS, à Marseille.

Christian Malaurie

2021-11-30

Enseignant-Chercheur DR-HDR, département des Arts, université Bordeaux Montaigne, Membre de CLARE-ARTES EA 4593.

Résumé

L'expérience collaborative de huit collectifs de création associés de manière collégiale sous le nom des Huit Pillards, et se partageant depuis 2019 à Marseille, une friche industrielle composée d'ateliers, de bureaux, et d'espaces commun nous sert ici à analyser, ce que nous nommerons le processus instaurateur d'un trajet créatif en atelier. À travers les différences modes d'existence de l'atelier, il s'agit alors de montrer en quoi le concept d'expérience esthétique et de création artistique ne peuvent plus être pensés de manière phénoménologique, mais à partir d'une pragmatique des matériaux, des formes et des usages. Ainsi, une nouvelle définition de l'atelier en tant que lieu de la production de discours et de la fabrique du faire semble aujourd'hui possible.

Summary

The collaborative experience of eight creative collectives associated collegially under the name of the *Huit Pillards*, and shared since 2019 in Marseille, an industrial wasteland composed of workshops, offices, and common spaces serves us here to analyze, what we will call the process of initiating a creative journey in the workshop. Through the different modes of existence of the workshop, it is then a question of showing how the concept of aesthetic experience and artistic creation can no longer be thought of in a phenomenological way, but from a pragmatics of materials, forms and uses. Thus, a new definition of the workshop as a place for the production of discourse and the making of doing seems possible today.

Introduction

Le lieu collégial**,** les *Huit Pillards*, que nous prenons ici comme objet d'analyse, est un lieu intermédiaire[1]. Il s'inscrit dans la dynamique urbaine et le développement économique d'une métropole régionale : Marseille[2], mue par la nécessité économique, sociale, et culturelle de se connecter à la globalisation en cours, qui se déploie depuis les années 1980, à l'échelle mondiale. À partir, de l'expérience collaborative[3] de huit collectifs de création se partageant depuis 2019, à Marseille une friche industrielle, site de l'ancienne usine Pillard, et associés de manière collégiale sous le nom des *Huit Pillards*, nous essaierons de montrer en quoi l'*Atelier* créatif ne peut être défini comme un simple « espace » dédié à la conception, au développement et à la fabrication de productions socialement identifiables. Si l'on conçoit alors l'atelier créatif, moins comme un « espace » que comme un « lieu » c'est-à-dire un *espace pratiqué*[4], celui-ci prend un tout autre sens. En effet, nous ne pouvons plus aujourd'hui nous limiter à l'approche productiviste et utilitariste de l'*atelier artisanal* ou à l'approche romantique de l'*atelier d'artiste,* issues du XIXe siècle. En effet, à cette époque l'atelier artisanal était conçu comme un espace intégrant à partir de *consignes* et/ou de *protocoles* précis, la mise en œuvre simple ou très complexe de *savoir-faire* et d'*ingénierie* experte associés à un *style* plus ou moins inventif identifiable par les publics*.* Défini en tant que lieu, l'atelier peut alors se concevoir comme un espace pratiqué où s'élaborent des projets de conception, de développement et de fabrication de productions : qu'elles soient artisanales, architecturales, de design, ou artistiques. Cette définition modifie donc ici, en profondeur, la conception traditionnelle de l'atelier généralement pensée comme espace dédié, accueillant dans le cadre d'un « projet » une intentionnalité plus ou moins créative signée par un nom propre individuel, ou le nom propre d'une entreprise.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

1. L'art et le design du peu, une piste nouvelle dans la recherche en art.

Rappelons la nécessité en sociologie de l'art et du design de pratiquer l'enquête, à la fois l'enquête documentaire (permettant de baser son analyse sur des documents attestés que l'on peut recouper), et l'enquête de terrain, qui par les techniques de l'observation, de la participation observante, de l'entretien avec les protagonistes impliqués dans un trajet artistique spécifique, permet de mieux appréhender concrètement les modalités affectives et cognitives en jeu à travers les milieux d'existence et les modes d'existence actualisés au jour le jour à travers les discursivités et les usages de pratiques produites.

1.1 Le tournant pragmatique dans la recherche en art.

Il ne fait pour nous aucun doute que l'apport de John Dewey à la philosophie de l'art est considérable. Le tournant pragmatique qui opère en France dans la recherche en art et design depuis une vingtaine d'année, succédant à la démarche phénoménologique alliée aux méthodes sémiotiques prédominantes (depuis les années 1960, *Linguistic turn*), constitue un changement radical dans l'approche de l'œuvre d'art et du statut de l'artiste.

L'expérience esthétique et l'ordinaire de l'expérience

Fondamentalement politique, la pensée de Dewey s'attachant à définir les conditions possibles de la démocratie participative, aborde de manière nouvelle la question de l'art, en s'attachant à montrer toute l'importance de l'*expérience ordinaire* dans la vie des hommes. Dewey conçoit en effet l'art comme une *activité nécessaire* qui permet la réconciliation éthique et l'émancipation politique de chaque individu. En cela, pour lui, l'art a un rôle social majeur car il permet aux hommes de partager des expériences et de percevoir de manière plus consciente les *relations* qui les unissent. John Dewey défend l'idée d'une continuité de l'expérience humaine. L'expérience vécue n'est donc pas pour lui isolée car elle participe à une composition de mouvements qui rythme l'existence. Une question alors se pose : comment peut-on qualifier une expérience d'esthétique si les expériences vécues se mêlent et se confondent ? Dewey n'envisage donc pas une expérience esthétique pure dans l'art, car elle doit au contraire s'émanciper du champ purement artistique. Ainsi, observer une œuvre d'art ne constitue pas nécessairement une expérience esthétique, car la relation que l'observateur entretien avec l'objet peut rester superficielle et rudimentaire. *A contrario*, une expérience ordinaire peut recouvrir une dimension esthétique si l'observateur prête une attention particulière à celle-ci en s'engageant dans l'action. Pour Dewey c'est donc la qualité *relationnelle*, l'engagement de l'individu dans une activité existentielle, qui prime. Si l'expérience esthétique, contrairement à l'approche kantienne peut donc se distinguer du flux continu des expériences, la singularité propre à cette expérience de qualité ne constitue pas pour autant une rupture dans l'expérience ordinaire. La porosité et l'influence de cette expérience sur les expériences quotidiennes lui confère alors pour Dewey un caractère *éthique*. Dewey qualifie alors l'expérience esthétique, même si celle-ci est indépendante de l'art et peut s'ancrer dans la vie ordinaire, selon les valeurs artistiques traditionnelles : la liberté, la création, l'harmonie... Pour lui, il y a donc la nécessité pour la théorie de l'art, de restaurer une continuité entre les œuvres d'art et les émotions humaines. L'art conçu ici comme expérience a donc un rôle fondamental pour Dewey dans la société démocratique, à condition qu'on le débarrasse de l'élitisme pour en faire une expérience accessible à tous, hors des limites de l'art lui-même.

Art et environnement

Pour Dewey, l'art a aussi un rôle écologique. Il écrit dans *Art as Experience* :

L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction de l'organisme et de l'environnement qui, lorsqu'elle est pleinement portée, est une transformation de l'interaction en participation et communication. Puisque les organes des sens avec leur appareil moteur connecté permettent cette participation, toute dérogation à ceux-ci, qu'elle soit pratique ou théorique, est à la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

fois l'effet et la cause d'une expérience de vie rétrécie et émoussée.[5]

Si par nature l'expérience esthétique n'est pas *utilitaire* elle a néanmoins une finalité : le *façonnement* de soi. Dewey montre néanmoins qu'au-delà du vécu personnel, l'expérience esthétique individuelle est dépendante des expériences collectives qu'elle transforme à son tour, notamment celles qui constituent l'environnement relationnel mais aussi naturel.

L'expérience directe provient des interactions entre l'homme et la nature. Dans ces interactions, l'énergie humaine d'abord mobilisée, est successivement libérée et endiguée, frustrée et victorieuse, suivant l'alternance rythmique du besoin et de la satisfaction, des pulsations de l'action libre et celles de l'action contrariée. Toutes ces interactions, qui amènent l'ordre et la stabilité dans le flux tourbillonnant du changement sont en fait des rythmes[6]

Art et sujet

S'éloignant d'une conception de l'expérience qui résulterait des rapports *sujet-objet* conduisant alors à la fois à une réification de l'objet et a une intentionalité du sujet (comme on le voit chez les phénoménologues), Dewey montre que nous n'avons jamais affaire dans quelque *situation* que ce soit, à une relation simple « sujet-objet ». Ce modèle trop simplificateur est grammaticalement intenable. En effet, le sujet dans ce schéma de pensée porte tout le poids du *sens* et des *valeurs* de la création artistique. Le concept d'expérience dans l'œuvre de Dewey nous donne ainsi les moyens de comprendre, comment ce qui paraît se concentrer dans une *expérience* (souvent pensée comme autonome et indépendante de toute espèce d'intérêt), participe en fait à produire un monde constitué à partir de conditions et de facteurs, d'ordre cognitif, nécessitant des apprentissages, et la mise en place de conventions sociales.

On observe chez beaucoup d'auteurs se réclamant du courant pragmatique une conception de l'art, qui tend à le situer parmi les autres activités humaines, que ce soit du point de vue des ressources ou des facultés qu'il mobilise, ou du point de vue de la part qu'il prend dans le monde. Nelson Goodman par exemple s'est efforcé de montrer à partir de *Langages de l'art*[7], associant l'art à ce qu'il appelle la *fabrication des mondes* (Worldmaking), que tout comme la connaissance, au sens étroit du terme, il entre dans l'exercice de nos facultés cognitives. Car, pour lui, loin d'être étrangère à la connaissance l'expérience esthétique participe à la production de notre *forme de vie*[8]. Existe aussi, à notre sens des liens à faire avec la démarche de penseur comme Emerson ou David Thoreau qui tous deux prônent un rapport fondamental entre l'art et la vie.

1.2. La notion du « peu » en art et design.

Daniel Klébaner[9], dans un essai particulièrement pertinent intitulé : *L'art du peu* permet d'esquisser une analyse sérieuse de cette notion. Nous désignerons donc ici le geste du « peu », comme un acte de création (en art ou en design) qui prend corps en situation, dans un lieu inscrit sur un territoire structurant des espaces-temps existentiels, conduits par l'intention créatrice d'un trajet signé d'un nom propre. Cet acte de création se traduit effectivement par la production de discours et la fabrication d'un faire, relatifs à la concrétisation d'un trajet singulier d'art ou de design. Émergeant ainsi, dans l'« événementialité » (au sens de Derrida) d'un faire, pris dans le mouvement d'un acte créatif (plus ou moins contraint selon les contextes par le cadre spatio-temporel du projet initial, relatif ou non à une commande), le processus de création (en art ou en design) se constitue à partir des choix de matériaux, de l'emploi de techniques et de savoirs-faire faisant écho à la conception d'une forme identifiable envisagée par l'actant qui signe l'objet produit. Pour le domaine du design, ajoutons que cette conception de forme doit permettre potentiellement à des usages, d'être mis en pratique par les publics ciblés.

1.3. Art du peu et pratiques ordinaires : Les murmures du commun

Du point de vue théorique, nous avançons ici comme hypothèse que c'est dans l'à présent de ce qui fait lieu, qu'un événement ordinaire tisse un chemin de traverse où le « peu » prend forme à

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

travers un objet qui fait sens, dans l'usage d'une pratique ordinaire mise en œuvre par un actant. Ce mouvement de vie, que nous désignons ici comme mouvement du peu est modeste et frugal, non spectaculaire, mais sa puissance permet à travers la peau sensible des objets-images ou des images-objets, la réalisation d'ustensiles divers, de mobilier, la construction d'habitat, la réalisation de dessins, de collages, de peintures et de sculptures, etc., dignes d'intérêts d'un point d'une esthétique de l'ordinaire. Ainsi, se déploient à travers le scénique du quotidien, dans les lieux des espaces pratiqués, des événements ordinaires qui prennent corps à travers une production de signifiance. Cette production touche à la fois, l'imaginaire, le symbolique et le réel, registres à la fois de la discursivité, et de la fabrique d'un faire « bricolé » à l'occasion mais remarquablement cohérent. Le peu constitue la trace d'une présence au monde, car il suscite dans l'ordinaire des jours une transfiguration heureuse du banal en métamorphoses. Le peu, nous maintien vivant au monde comme être parlant car il est vitalement le lieu de la signifiance. Comme Lacan l'a montré, et Peirce dans une autre perspective, c'est par le jeu de la signifiance[10] que nous pouvons faire avec les registres essentiels de la réalité humaine que sont : l'imaginaire, le symbolique et le réel, constitutifs du processus de subjectivation qui traverse chacune et chacun de nous.

2. L'atelier, lieu de discursivité et de pratiques

2.1. Le processus instaurateur d'un trajet artisanal, de design ou d'architecture, réalisé en atelier.

Le *Vocabulaire d'Esthétique*[11] est la synthèse d'une longue et vaste recherche initiée en 1931, d'abord placée sous la direction de Charles Lalo, puis après la seconde guerre mondiale d'Etienne Souriau. Après sa mort, Anne Souriau sa fille reprend le projet et l'achève en 1990. Lise Florenne, l'une des contributrices du Vocabulaire écrit à l'entrée Instauration :

> *« L'idée d'instauration suppose une dynamique, une expérience active tendue à son terme qui est une existence. L'instauration tend vers une œuvre »*[12].

On voit ici, tout l'intérêt de l'emploi du terme *instauration* par rapport à celui de *création* qui a pour lui une trop forte connotation religieuse. Souriau écrit plus précisément à propos du processus d'instauration. Il écrit notamment :

> *« Tout processus qui peut être abstrait ou concret d'opérations créatrices constructives ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être [...] et avec un éclat suffisant de* réalité. *»*

L'idée de Souriau de donner « l'existence à une œuvre », relève d'une pensée pour nous très féconde qui permet de bien analyser aujourd'hui la « situation » d'un objet artistique et de design. En travaillant, à fonder une esthétique à partir de la question des *modes d'existence* des *objets*[13], en écho au travail de Gilbert Simondon tourné plus directement sur l'*objet technique* ouvre ici des brèches considérables pour penser le processus d'instauration d'une œuvre. Pour désigner au mieux l'espace-temps créatif tendu vers la réalisation possible d'un objet, se pose alors la pertinence de l'emploi du terme de *projet*. Souriau, en l'occurrence, lui préfère le terme de *trajet* qui a le mérite de souligner, que dans l'*instauration* d'un *faire* existe toujours la possibilité d'un échec, car beaucoup d'aléas et d'obstacles surgissent sur le chemin où se déploie le processus créatif. Privilégiant le trajet du faire, il prend ici en compte à la fois la question de la production et la question de la réception d'une œuvre. Les gestes créatifs sont placés dans cette perspective en écho, en « correspondance », avec les usages associés à l'objet réalisé au bout du compte. Ici, nous nous détacherons cependant de la position trop traditionnelle de Souriau vis-à-vis du travail artisanal et de design, car nous pensons qu'au trajet d'un artiste ou d'un architecte s'ajoute ici le

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

trajet de l'artisan et du designer. En effet, si on peut constater aisément que la répétition routinière de gestes traditionnels et l'emploi de *savoir-faire* déjà connus ont lieu dans l'atelier de l'artisan d'art, ce travail témoigne néanmoins d'une expérience « de la main » et laisse place au détour d'un geste technique à l'*inédit* d'une action ou d'une série d'actions, tendues vers la réalisation d'un *objet* utile et fonctionnel. Dans un atelier non industriel, nous soutenons qu'aucun *trajet* ne se ressemble. Constatons alors, en nous basant sur le bilan de notre enquête que d'infinies variations président à la réalisation finale d'un *objet* destiné à s'inscrire dans la vie ordinaire. En substituant, à la suite de Souriau, la notion de *trajet* à celle de *projet*, nous voulons exprimer ici un écart possible avec la *théorie représentationnelle* de la connaissance. En effet, cette théorie avance que le processus de production moderne (aujourd'hui hypermoderne) ne peut être réalisé qu'à partir d'une rationalisation ingénieuse des tâches, accompagnée d'un supplément esthétique (plus ou moins socialement acceptable). Dans cette conception, la fabrique du faire en atelier serait uniquement guidée par l'intelligibilité d'un savoir professionnel mis en œuvre à l'occasion d'un projet. Cependant, la question du sensible (souvent reléguée du côté du talent attribué au nom propre de l'entreprise impliquée, au nom propre de l'individu signant le projet, ou aux deux noms accolés côte à côte), ne peut être pour autant négligée. L'artisan d'art, le designer et l'architecte ne suivent pas scrupuleusement dans le cadre de l'expérience d'un trajet en atelier, un schéma rationnel (plus ou moins complexe) conçu au préalable de l'action entreprise, et rigoureusement exécuté. Le modèle, qui avance la possible élaboration d'un schéma prédominant aux actes de conception, de développement et de fabrication aboutissant concrètement à la réalisation d'un trajet créatif, par l'intermédiaire d'une médiation technique bien maîtrisée, relève plus pour nous d'une croyance que d'un fait avéré par l'expérience. Par conséquent, l'atelier ne peut être réduit ici à un espace dédié très bien équipé, permettant de réaliser dans les meilleures conditions possibles une production, à partir d'une démarche basée, (notamment par le recours aujourd'hui à la robotique et à la cobotique) sur des modes de rationalisation de tâches productives touchant presque tous les secteurs d'activité. Nous remettons donc en cause ce mode de pensée, qui avance qu'une production en atelier serait issue d'un enchaînement d'actions efficaces, guidées par la mise en œuvre de concepts et des savoir-faire, appuyée par la puissance algorithmique de machines dotées d'IA. La réalisation d'un *projet* artisanal, de design et/ou d'architecture ne peut pas obéir qu'au savoir technique d'une action maîtrisée[14]. Nous affirmons alors, en espérant le démontrer à partir du cas des *Huit Pillards*, que le *geste instaurateur* signé par un artisan d'art, un designer ou un architecte ne peut pas être réduit à l'efficace d'un professionnalisme affirmé, conscient de son utilité sociale. Même si, est aussi pris en compte dans ce schéma, le jeu de l'imagination créatrice, plus ou moins valorisée au plan symbolique et financier selon le prestige du nom signant l'objet produit ; ce schéma ne suffit pas pour comprendre, ce qui se passe dans la réalisation d'un trajet en atelier. En fait, cette conception de l'atelier présenté comme un espace dédié où s'exprimerait un *geste* pleinement *utile* et *fonctionnel* est pour nous datée, et relève de l'idéologie productiviste issue du XIX^{e} siècle et qui a triomphé aujourd'hui sur le plan mondial. Cette idéologie ne reconnaît en fait que la prédominance de l'*aspiration ingénieuse* moderne mécanique et hypermoderne numérique, qui permettrait seule la réalisation d'un objet productif. La créativité artisanale, architecturale ou de design en atelier ne se caractérise pas pour nous uniquement par une volonté ingénieuse de produire de la *valeur fonctionnelle* (garante de l'utilité sociale de son aspiration), de la *valeur symbolique* et de la *valeur socio-économique* (répondant concrètement aux tendances dominantes du marché). À cette conception, nous opposons ici le processus du *trajet d'instauration* qui se caractérise d'abord par une aspiration à « être en vie » et à l'exprimer par la *médialité* d'un trajet réalisé en actes dans un espace pratiqué nommé atelier. En observant au quotidien le *trajet ordinaire* (non-sachant) des pratiques du peu opérées par les artisans, les designers, les architectes et les artistes des Huit Pillards, nous avançons que tout *projet* estampillé comme tel est issu d'un *trajet* de langage et d'actions, d'un faire qui exprime un désir de vivre à sa manière sur les plans individuel et collectif) une activité productive à partir d'un *style d'usage* pour reprendre la notion de Michel de Certeau[15]. Pour nous, l'expérience d'instauration conduit chaque actant pris dans le mouvement d'un agir, à vivre le plus intensément possible les différentes *phases* (tout à la fois techniques, esthétiques et imaginatives), nouant un faire contraint par un cadre professionnel régulé par les modalités d'un contrat particulier passé avec un commanditaire. En concevant ainsi, un *mode d'existence* de l'atelier comme « espace de fantaisie vivante », nous montrons plus bas à travers l'exemple des Huit Pillards, comment un actant inscrit dans un trajet se tient de manière sensible en « correspondance » avec l'état de l'art

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

des techniques et des matériaux disponibles nécessaires à la réalisation d'un trajet, mais aussi de manière plus ou moins consciente, des usages du corps qui caractérisent une culture donnée à un certain moment donné de son histoire.

2.2. Le processus instaurateur d'un trajet réalisé en atelier d'artiste

Pour l'artiste, libéré soi-disant de la nécessité du fonctionnel et de l'utile, il est convenu qu'opérerait *a contrario* de l'artisan, du designer ou de l'architecte, une logique ésotérique ou mystique échappant à la rationalité, car réservée au seul mystère de la création ! Le montage de séquences créatives serait alors ici guidé par je ne sais quelle force lumineuse ou obscure, constituant le talent ou le génie de l'artiste pilotant de manière « originale » la conduite d'un *faire-artistique* réservé à l'*excellence* de quelques-unes ou quelques-uns échappant à la condition commune ! Cette conception romantique de l'atelier d'artiste qui prédomine encore largement aujourd'hui, est bien-sûr obsolète du point de vue des artistes eux-mêmes et du milieu de l'art, mais aussi particulièrement bien adaptée aux images stéréotypées véhiculées par le tourisme international alimentant les flux de clientèles des grands musées et autres lieux d'art. Pour la France, notons que l'imagerie folklorique de la « bohème »[16] incarné par le quartier de Montparnasse et le quartier Belleville à Paris sert grandement à la promotion de produits touristiques présentés comme « œuvres d'art » authentiquement françaises vendues aux clientèles touristiques mondialisées visitant la capitale.

3. Une expérience collective d'atelier au sein d'un tiers lieu informel marseillais : Les Huit Pillards.

A travers l'exemple de la démarche collaborative des protagonistes de l'association collégiale les « Huit Pillards » [17] : le réseau *F.A.I.R.E.* (Fabrique Artisanale et imaginative de Réalisations Eclectiques) regroupant autour de l'artisanat et du design des « artisans créateurs », les collectifs d'architecture : Etc, et le *Cabanon Vertical*, et les artistes plasticiens : *Les Pas Perdus, Catherine Melin, Jeremy Laffon, Ahram Lee et Aplomb'* (ateliers partagés associant de jeunes artistes pour la plupart issus de l'école des Beaux-Arts d'Aix en Provence), nous essaierons de montrer en quoi le processus de création recouvre de multiples manières de Faire avec un Lieu collégial organisé en ateliers. Nous posons ici l'hypothèse, que le lieu intermédiaire les « Huit Pillards » trouve être une singularité à travers différents modes d'existences de l'atelier constamment en mouvements et métamorphoses, qu'il nous faut ici analyser.

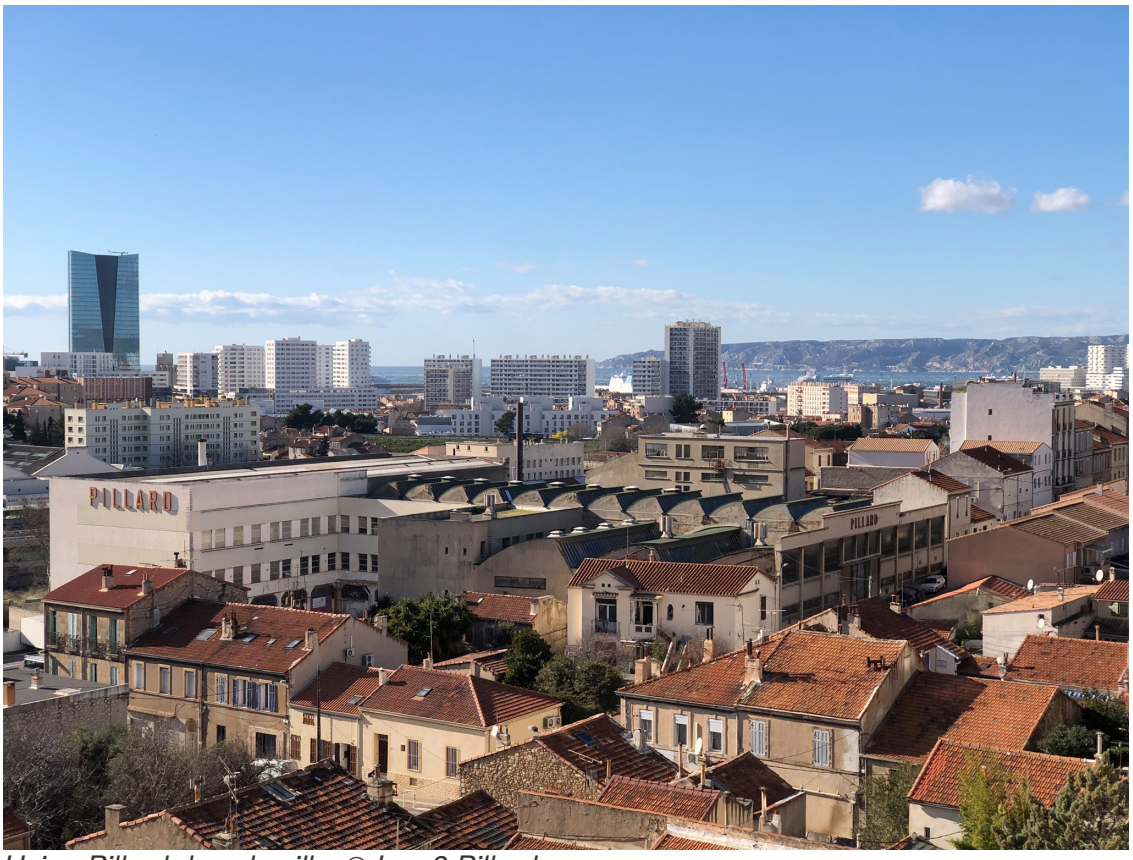
3.1. L'instauration d'un nouveau lieu artistique et culturel à Marseille sur le quartier du *Bon Secours*, dans le XIV^{e} arrondissement.

Le site des Huit Pillards

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42



Usine Pillard avant travaux, ©Les 8 Pillards



Usine Pillard dans la ville, © Les 8 Pillards

Le nouveau lieu intermédiaire dénommé officiellement : les *Huit Pillards*, est situé dans le quartier populaire du *Bon secours*[18] (14ème arrondissement de Marseille), tout proche du quartier de la *Belle de Mai*[19] (où est implantée la célèbre friche institutionnelle très médiatisée de la *Belle de Mai*) dans le 3e arrondissement. Remarquons, sans nous appesantir sur le sujet, que la position géographique du site de la friche de l'usine Pillard située au-delà de la frontière territoriale de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

l'autopont dit *viaduc de Plombières*, n'est pas géographiquement très éloignée de celle de la friche de la Belle de Mai. Cependant, du point de vue de la distance symbolique qui sépare les deux sites, l'écart est ici très important. En effet, le quartier de la Belle de Mai accueille aujourd'hui des équipements culturels importants de la ville de Marseille : les *Archives municipales*, un *Pôle média* et la célèbre *Friche de la Belle de mai*, et il n'en est pas de même pour le quartier du *Bon secours* qui ne compte aucun équipement culturel emblématique du monde culturel marseillais. Cela ne veut pas dire pour autant qu'en passant sous le *Viaduc de Plombières* l'on passe d'un quartier riche à un quartier pauvre, mais que l'on franchit une frontière séparant le centre-ville de Marseille des quartiers périphériques à travers une différenciation spatiale territoriale doublée d'une différenciation culturelle. La différence entre les deux sites est donc à concevoir ici comme le produit d'une valorisation discursive relative à la valeur ajoutée du point de vue du capital culturel. Notons alors, que pour vivre durablement, pour exister au sens fort du terme, ce nouveau lieu doit se constituer un milieu existentiel durable et gagner en valeur artistique et culturelle tout en conservant dans les décisions prises le sens initial du discours fondateur qui a conduit jusqu'à présent les actions de l'association collégiale.

Pillard, un lieu de production



Amphithéâtre mobile, ©Les 8 Pillards

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42



Cuisine partagée, ©Les 8 Pillards

Comme pour beaucoup de territoires en France et en Europe, c'est autour d'un monument chrétien que commence l'histoire plus ou moins mythique de ce quartier. Les archives municipales de Marseille rappellent que, le 29 mai 1638, est prise la décision officielle de construire une *chapelle*. La construction de Notre-Dame de Bon Secours donna ainsi naissance au quartier. En 1650, La chapelle est agrandie et devient une succursale de la Cathédrale de Marseille sous le titre de Visitation. À la Révolution française, la chapelle reste intacte en raison du fait qu'elle est considérée comme propriété privée. la fin du XIX^{e} siècle le quartier s'industrialise. L'économie rurale s'efface. Le territoire est alors réputé pour le miel de ses abeilles selon l'expression provençale : *Lou boun mieou*. Le nom de Saint-Gabriel est souvent utilisé pour dénommer le quartier sans caractère officiel toutefois. Il semblerait que la perte d'un fils, prénommé Gabriel, de Léonard Dalmas (1858-1896), propriétaire de nombreuses parcelles, en soit l'explication. Chacun des membres de « Pillard » partage 4000 m2 d'un bâtiment volumineux qui comporte une hauteur sous plafond de 11 mètres. La lumière naturelle est particulièrement belle dans cet endroit voué au travail industriel et maintenant au travail de création. Le visiteur comme le familier des lieux se sent à l'aise, et nullement oppressé par la rudesse du béton et des éléments métalliques industriels encore en place dans le lieu comme par exemple, l'immense « Pont transbordeur » toujours utilisable, dont les habitants se servent pour les charges lourdes. Cette ancienne usine spécialisée dans les systèmes industriels de combustion qui a cessé récemment son activité a été aménagée en 9 ateliers de création et de production. Dans la partie des *grands sheds* donnant directement sur le Boulevard Arène se trouvent des *ateliers de construction et de production.* La *Grande Nef* reste libre et sert de voie de circulation et d'espace de présentation. Les *4 ateliers centraux* qui

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

donnent sur la *Grande Nef* constituent des *espaces collectifs*. On y trouve un *amphithéâtre mobile*, une grande *cuisine collective*, un *jardin d'hiver*, un *lieu de convivialité*, et des *lieux d'expérimentation* à grande échelle. Les *grandes surfaces* au sud du bâtiment sont destinées à la *fabrication* de *sculptures monumentales*, de réalisations destinées à l'espace public et à du *stockage* (matériel électroportatif, consommables, matériaux divers, bois, métal, multi-matériaux pour le réemploi). Les résidents se servent ponctuellement de la *cour du rez-de-chaussée* et de la *terrasse* comme un *lieu d'interface* avec le territoire du quartier, mais aussi comme un *espace extérieur* de convivialité. La cour permet aussi d'accéder au bâtiment, d'entrer par la porte ouest. Les Entrées dans le bâtiment se font par la rue Cubbedu (porte ouest) et le boulevard Paul Arène (grand portail).

La *production de discours* signée par les actants des Huit Pillards avance dans le texte officiel du projet collégial :

> *« Il s'agit pour chaque membre de l'association de développer leur activité propre en interaction avec les autres résidents du lieu, de croiser et de partager les compétences et les savoirs, nécessaires à la mise en œuvre de propositions artistiques et non artistiques provenant et émergeant du lieu . [...] Affirmant la volonté de s'inscrire pleinement dans ce quartier de Marseille, les objectifs affichés du projet des* Huit Pillards *soulignent bien leur attachement à la promotion des interactions entre les résidents du lieu avec le territoire et leur rayonnement à l'échelle nationale et internationale , faciliter les expériences d'organisation : de la production, habiter en s'éloignant de la seule question du bâti, pour aborder la question de la circulation : d'idées, de biens, et de dispositifs réellement durables*[20]*. »*

Le durable, ici, sonne comme un paradoxe puisque c'est un bail précaire qu'a signé l'association collégiale et non un bail emphytéotique ! Ainsi le projet sur le papier est clair, le sens du travail collectif des Huit Pillards passe par « l'ouverture du lieu aux habitants du quartier », et par la nécessité de prendre en compte la « dynamique du territoire » dans lequel le « lieu » s'inscrit, tout en privilégiant un « rayonnement national et international » des structures partenaires, ce qui est d'ailleurs le cas pour la majorité d'entre-elles. Si l'on place alors, du point de vue de la fabrique du faire, dès que Les *Huit Pillards* ont pris possession des locaux au 1er juillet 2019, Ils ont procédé aux premiers travaux concomitamment et sur leurs fonds propres. Ce sont d'ailleurs ces travaux qui ont permis aux membres des structures impliqués dans la collégialité de nouer des liens forts et de mieux se connaître pour certains d'entre eux. Ces travaux, en respectant les normes en cours, ont mis en route concrètement la vie collective de la collégiale et assurer la mise en sécurité de l'usine nécessaire à toute activité légalement reconnue. Ainsi, ont été réalisés de juillet 2019 à mars 2020 : le nettoyage, l'assainissement, la dépose, l'électricité, l'éclairage, la plomberie, la construction et l'équipement d'une cuisine mobile, la fermeture des fenêtres et des portes, le cloisonnement entre les parties dédiées et les parties communes. Plus de 5000 heures de travail concernant les espaces communs ont donc été fournies, soit l'équivalent de 6 personnes à temps plein durant 6 mois, correspondant à une dépense de 80 000 euros sur la base de rémunération au SMIC. On voit ici clairement, que le mode d'existence de l'habiter propre au lieu passe à la fois dans le cadre du projet des Huit Pillards, par une dynamique interne et par l'attraction que ce trajet peut et doit susciter auprès des publics de proximité et des publics de l'art de la métropole marseillaise, et encore plus largement de la part du monde de l'art en France et à l'étranger.

Les modes d'existences de l'Atelier à Pillard

Nous avançons ici que les « modes d'existence de l'atelier », analysés ici à travers la question du processus d'instauration[21], se déploient à partir du lieu investi, des modes d'habiter de ce lieu et de l'expressivité des matériaux et de la conception des formes engagés dans le geste d'un faire construisant une *médialité* qui invente *hic et nunc*, de possibles usages de pratiques, à travers la dynamique d'un trajet singulier. Que ce trajet relève de la réalisation d'un geste artisanal, de design, d'architecture ou d'un geste artistique le *processus d'instauration* opère à sa manière la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

réussite ou l'échec du produit final, d'une *forme* accomplie en « objet » (Souriau dirait « œuvre »), ne sortant de l'anonymat du processus qu'*a posteriori* par la signature d'un nom propre apposé, donnant à cet objet une identité sociale en le valorisant symboliquement comme « création » de plus ou moins grande valeur financière, selon le prestige de ce nom propre. Cet empirisme que nous avançons s'éloigne quelque peu de celui de Souriau (avec lequel nous sommes partiellement d'accord), et est plutôt proche ici du pragmatisme de Dewey, et plus encore du pragmaticisme de Peirce.

Trib (intermittent du spectacle)

Trib, est l'un des membres du réseau F.A.I.R.E. particulièrement investi dans le lieu :

> *« Il s'agit de trouver ici le moyen de vivre ensemble à travers un cadre très pensé [...] Il faut laisser l'organique faire son travail, trouver un cadre qui puisse permettre la création, créer une dynamique sans de fortes contraintes [...] Il y a ici de la part de tous les « Pillards » un fort désir d'expérimentation. [...] Ici, dans la conversation, l'autre peut bouger de position, là, direct, bouger ses lignes, ce qui entraîne aussi pour soi la possibilité de bouger à son tour[22]. »*

Ainsi, la dynamique créatrice du Faire collégial, ici à Pillard, s'inscrit matériellement dans un *lieu* (fixe ou nomade), un *lieu habité*, permettant la production d'espaces possibles de *discours*, mais aussi d'espaces de conception de *formes* concrétisées par la possible fabrication d'*objets* identifiables, produits dans une sphère particulière,, relevant de l'hybridation de plusieurs sphères : artistique, architecturale, artisanale et de design, comme c'est le cas à Pillard. L'atelier ne peut donc pas être ici circonscrit à un seul *espace dédié*. En effet, cette dynamique créatrice relève d'un mouvement qui actualise sous la forme de lignes trajectives : le virtuel d'une mémoire constituée à partir de pratiques de lecture, de l'acquis de savoir-faire, de l'émersion créatrice de gestes où se déploie une image agrégeant des affects, des perceptions, des sensations, des concepts à travers l'agir vivant d'un trajet. Ainsi à travers une agrégation d'espaces-temps singuliers un trajet existentiel prend corps pour un sujet adhérant d'un collectif habitant ensemble un lieu (ici Pillard), se traduisant par la réalisation d'un effort « œuvrant », d'une transduction[23] réussie qui change, opère dans l'ordinaire un événement. Ceci entraîne, un certain nombre de conséquentes pour chaque domaine ici rencontré : le domaine de l'artisanat d'art, du design, de l'architecture, et des arts. Soulignons cependant toute la fécondité du travail de Souriau concernant la notion de forme[24]. En effet, en étendant la notion d'« instauration[25] » à l'*existence* vécue, il avance qu'une *vie* pleine « fidèle à elle-même » se doit d'être instaurée par une *forme* en soulignant un aspect pour moi essentiel de tout trajet : la *dramatisation* qui accompagne une existence :

> *« Cette table que je touche, ces murailles qui nous enclosent, moi qui vous parle et chacun de vous si vous vous interrogez à ce sujet, rien de tout cela n'a une existence assez fortement prononcée pour que nous puissions la trouver d'une intensité assouvissante. Dans l'atmosphère de l'expérience concrète, un être quelconque n'est jamais saisi ou expérimenté qu'à mi-chemin d'une oscillation entre ce minimum et ce maximum de son existence (pour parler comme Giordano Bruno) qui, à dire vrai, ne nous sont guère que suggérés par le sentiment de cette oscillation, de l'accroissement ou de la diminution des lumières ou des ténèbres de ce demi-jour, de cette pénombre existentielle dont je parlais tout à l'heure. L'existence est-elle jamais un bien qu'on possède ? N'est-elle pas bien plutôt une prétention et un espoir ?[26] »*

Constatons ici empiriquement avec Souriau, que le mouvement routinier du quotidien est parfois bousculé par l'éminence d'un drame qui vient frapper subrepticement le ronron des jours, bouleverser une existence. Ainsi, à travers ce que je nomme les *drames ordinaires* émergent des événements multiples qui provoquent le trembler de la vie, la possibilité de passer de la réussite à

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

l'échec, de la dysphorie à l'euphorie, d'établir une inversion des polarités avec le risque radical de passer à tout moment de vie à trépas. Si l'ordinaire peut métamorphoser le banal en le transformant en accueil patient de l'extraordinaire, c'est bien à l'occasion d'un geste engagé, dans la confrontation concrète avec les choses et les gens. Rappelons alors, qu'en proposant la notion féconde de « mode d'existence », Souriau nous invite à penser le rapport de l'œuvre au faire en tant qu'exigence, devoir d'affronter la réalité à travers le trajet qui nous mène concrètement vers la plénitude de la vie, à condition de vouloir (pouvoir) s'interroger sur le *mode d'existence* de cette œuvre « à faire ».

> *« L'existence accomplie n'est pas seulement un espoir, elle répond aussi à un pouvoir. Elle exige un faire, une action instauratrice. Cet être accompli dont je parlais tout à l'heure, est œuvre à faire. Et comme l'accès à une plus réelle existence est à ce prix, nous ne pouvons échapper, en ce qui nous concerne nous-mêmes, à la nécessité de nous interroger sur le mode d'existence de cette œuvre à faire[27]. »*

L'Atelier de design du réseau F.A.I.R.E.

Le réseau F.A.I.R.E regroupe des artisans, des designers, des artistes, collaborant de manière transversale sur des projets, à travers l'échange de compétences en design d'espaces, design d'objets (mobilier), design textile et design graphique, mais aussi en métallurgie, ébénisterie, vidéo, photographie, peinture, dessin, écriture, etc. Le réseau a ainsi trois principaux ateliers : un Atelier d'impression graphique, un atelier son, un atelier textile. On y trouve des machines. F.A.I.R.E. occupe à Pillard plusieurs espaces de travail correspondant à plusieurs ateliers dédiés à des activités spécifiques : *Atelier d'Impression Numérique*, *Atelier Bois* et *Métal*, *Atelier Textile*, Atelier *Son*. Des entretiens, que nous avons eu avec des membres du réseau, des traits spécifiques à leur trajet ressortent. D'abord, le projet remonte à plus d'une quinzaine d'années. Il partait du constat qu'en école de beaux-arts, les élèves ne pouvaient pas présenter de « boulot collectif » comme dit Julien. Il manquait pour lui « une forme d'atelier qui soit un carrefour, un endroit de discussion, d'échanges entre nous ». Du point de vue de son identité, F.A.I.R.E. se définit aujourd'hui comme un « réseau de compétences » qui rassemble l'artistique et la technique. Les interactions entre les membres se produisent à l'occasion d'un chantier, d'un projet qui retient (selon bien entendues les compétences requises) telle ou telle pour s'engager à « faire le chantier ». Il s'agit de « mutualiser des moyens », d'« organiser le travail à faire, en tant qu'artisan-chercheur et non simple exécutant » pour reprendre les mots de Julien. Leurs réflexions portent surtout sur les métiers de l'*artisanat*, du *design* et de l'*art*, qui peuvent se conjuguer en pratique. Même si, les ateliers présent à Pillard sont bien équipés, les membres parlent aussi d'« atelier chez soi », d' « atelier *in situ* » installé lors d'un chantier, et aussi d' « atelier *nomade* ». Selon Trib, « Pillard est un lieu rêvé pour faire ensemble », « il rassemble un vivier, mais qui se présente comme une nébuleuse de copains et de copines ». C'est en fonction du savoir-faire de chacune et chacun, et aussi et surtout sur une *éthique professionnelle*[28] commune que s'est fondé le réseau. Leurs préoccupations principales tournent autour du mode de gouvernance, et du mode de vie qu'instaure l'*appartenir*[29] à une association collégiale.

Les Ateliers d'architecture du collectif Etc, et du collectif Cabanon Vertical

L'atelier du collectif Etc[30]

Le Collectif Etc est une association loi 1901 déposée depuis janvier 2011, basée à Marseille[31] depuis 2014. Cependant, ses membres fondateurs sont tous issus de l'INSA de Strasbourg où ils étaient étudiants. Le récit fondateur d'ETC commence entre 2011 et 2012, où le collectif réalise ce qu'il a documenté comme : son *Détour de France*[32] sur le thème de la « fabrique citoyenne de la ville ». Très vite repéré par les institutions grâce à une visibilité conséquente : en 2012, Etc est l'un des lauréats du concours d'architecture international *Europan 11*[33] et se distingue aussi, en figurant au *Palmarès des Jeunes Urbanistes*[34] en 2016 et 2017. En 2014, il fonde avec d'autres la *cabane d'édition Hyperville* qui « se veut le réceptacle de ces pratiques (collaboratives),

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

documentant des mouvements actuels. » La même année aussi, le collectif publie son premier ouvrage, *Le Détour de France. Une école buissonnière*. En 2016, il ouvre au bas de l'immeuble où ils habitent dans un appartement en colocation, un *lieu,* en rez-de-chaussée sur rue, dans le quartier de la Belle-de-Mai à Marseille, *l'Ambassade du Turfu*, qui ne fonctionne plus aujourd'hui. Depuis sa constitution, il y a eu naturellement du mouvement parmi les membres, des départs et des arrivées. On peut lire sur leur site que la structure Etc « expérimente depuis ses débuts des modes d'*autogestion* et tente de démontrer l'intérêt d'un *fonctionnement démocratique* horizontal ». La démarche d'Etc se caractérise dans le discours tenu et mis en visibilité sur leur site internet, par « l'intégration du *public de la ville* dans le processus créatif ».

Faire pour activer des espaces communs

Cécile Cohen (administratrice du collectif) avance à ce propos dans l'entretien qu'elle nous a accordé, que « l'atelier pour eux est *nomade*. Il n'est pas attaché à un lieu précis mais concerne tous les ateliers montés *in situ* ». Désireux d'expérimenter des formes nouvelles, Etc se présente sur son site internet à travers une véritable profession de foi[35] :

> « *Le Collectif Etc souhaite, depuis sa création en 2009, rassembler des énergies autour de dynamiques de questionnement et d'activation d'espaces communs. Par le biais de différents médiums et de différentes compétences, il souhaite être un support à l'expérimentation.* »

La rhétorique du discours produit ici est adaptée à la demande institutionnelle et répond de manière formelle aux questions posées par des politiques urbaines (malheureusement encore minoritaires), soucieuses à la fois de qualité environnementale, et d'harmonie sociale. Mais, en nous déplaçant alors du côté de la fabrique du faire, constatons qu'effectivement, les productions du collectif empruntent des formes variées : *études urbaines* ou *architecturales*, *chantiers collectifs*, *scénographies*, *productions vidéo*, *organisation de rencontres*, *ateliers ouverts*, *enseignement*, *recherche réflexive*.

Faire participer les habitants

L'objet et l'intérêt de leurs expérimentations résident dans les processus qu'ils emploient tournés vers la participation des habitants dans la conception de projet. En privilégiant les processus et non les résultats, le collectif se montre désireux de passer outre la normalisation urbaine en cours qui engendre le plus souvent, et ce à l'échelle mondiale, une certaine uniformité des projets. Ajoutons, que dans le mouvement vivant d'un environnement moins soumis aux affres de l'industrialisation et des comportements plus conscients de la préservation des « milieux », les expérimentations du collectif peuvent prendre tout leur sens. Outre la production architecturale, le collectif anime aussi les éditions *Hyperville*[36] fondée en 2014 (la maison d'édition qui a publié *L'hypothèse collaborative,* ouvrage analysé plus haut dans le texte) qui, est aussi l'animateur du réseau *Superville*.

Les ateliers du Cabanon Vertical[37]

Faire avec les matériaux

Parmi les Huit Pillards, l'atelier[38] du *Cabanon Vertical* possède le plus de matériel, d'outils et de machines, pour fabriquer des objets. La liste impressionnante des possibilités de faire, nous laisse imaginer tous les *gestes* qui président à la fabrication de leurs productions, conçues à partir le plus souvent d'ateliers collaboratifs. Précisons alors, que celles-ci comprennent à la fois : des *mobiliers*, des *constructions* (éphémères ou pérennes) et des *sculptures-lieux* (comme les nomment Olivier Bedu). Nous y reviendrons plus bas dans le texte. Il faudrait ici, photographier et filmer tous les *gestes* réalisés témoignant de savoir-faire liés dans le cours d'un projet, au travail sur les *matériaux* ; gestes, liés par exemple au travail du *bois*, du *métal*, ou du *béton* et du *ciment*. À travers les actions de : tronçonner et de couper une ossature bois, de déligner et de chantourner

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

du bois brut, de découper et de déligner des panneaux, de perforer et de percer, d'usiner et de fraiser, de poncer des pièces, d'aspirer ensuite les copeaux et les poussières, un monde se créé à partir de rythmes spécifiques, où le travail ne consiste plus seulement à utiliser le bois comme un matériau extérieur à soi, mais à le rendre expressif à travers la *médialité* d'un *geste*, qui donne sens à celui-ci. On pourrait aussi parler du travail avec le *métal* (tronçonner, couper, abraser et découper, perforer et percer, souder, des pièces de métal). Il en serait d'ailleurs aussi de même avec le *ciment* et le *béton*. À cette confrontation avec les *matériaux* sur le plan du design d'objet, ajoutons aussi la connaissance approfondie, sur le plan du design d'espace, du *site* investi. La question de la fiabilité des relevés sur site s'avère en effet ici indispensable, afin de pouvoir faire une proposition chiffrée, fondée sur des données métriques.

Faire avec une quantité conséquente d'outils nécessaires sur les chantiers

Ajoutons, aussi, à toutes ces contraintes matérielles celles relatives aux *transports sur site*, des outils et des machines nécessaires au chantier. Le Cabanon Vertical a inventé pour pallier cette difficulté, un dispositif technique particulièrement ingénieux. Effectivement, la structure a conçu et fabriqué elle-même une *remorque de chantier*, qui permet de transporter les outils nécessaires, à la mise œuvre concrète du projet en cours. Ces outils vont du simple *escabeau*, aux *boîtes de quincaillerie*, en passant par les *caisses* d'outils portatifs et les *chargeurs de batterie* « tout à sa place et facile d'accès » comme l'écrit le collectif. Cette remorque de chantier est désignée (en reprenant les propres mots du Cabanon Vertical) comme « une caisse à outils roulante sur remorque ! ».

Accueillir le public

Cependant, étant donné que leur démarche privilégie d'abord la participation des habitants à la conception du projet, ils ont aussi eu besoin, pour pouvoir accueillir correctement et de manière agréable les publics, d'inventer un autre dispositif technique. L'idée est « de préfigurer dans l'espace, les futurs projets sur lesquels le public est convié à participer lors d'ateliers collectifs ». Ils ont donc conçu et réalisé une *remorque-stand* qui sert aux ateliers de concertation avec le public (en amont des chantiers). Le stand se déploie et se met en place aux abords de la remorque. Sont alors déployés dans l'espace : *tables, bancs, transats, tonnelle, kitchenette, tapis de sol, matériel pédagogique* pour rendre convivial l'accueil.

L'association le *Cabanon Vertical* s'attache à conduire des projets d'architecture et de design qui intègrent le *public* de *proximité*. D'un point de vue théorique, cette démarche expérimentale[39] démontre comment (grâce à une méthode qui intègre en amont des ateliers collaboratifs) un projet d'architecture et de design peut être conçu et développé de manière collaborative afin de créer des formes ouvertes aux usages permettant l'appropriation d'un lieu par ses habitants. Olivier Bedu, fondateur et membre permanent de l'association, dit à propos de la conception de projet : « Il faut prendre l'habitude d'aller sur les sites », « voir vivre le site en enquêtant sur place, avant de commencer quoi que ce soit ». Pour lui, c'est « l'expérience des lieux qui prime » et ce n'est qu'« à partir d'une bonne connaissance des *usages* qu'il faut élaborer un projet [...] il n'existe pas dans un projet d'espace *a priori* [car] le projet n'arrive pas comme une intrusion [.] Une bonne méthodologie tient dans le temps ». Il ajoute : « L'*outil numérique* est certes majeur dans la conception de projet d'architecture ou de design car il facilite la mise en représentation, mais il faut aussi s'en méfier car c'est le *sensible* qui permet de saisir vraiment, le rapport anthropologique des publics au territoire du projet ». Le Cabanon Vertical pratique ainsi, la mise en œuvre de *cartes sensibles* pour connaître un territoire. Pour conduire, selon Olivier Bedu, un projet d'architecture « il faut d'abord ressentir les masses et dessiner, et ne pas se mettre tout de suite sur l'ordinateur ». Les *objets,* que le Cabanon Vertical construit, peuvent par notre *méthode de participation* (et non de concertation) « transformer un espace » et « donner une qualité à un lieu singulier, lui donner aussi une identité ». Il ajoute : « Dans l'*espace public*, il faut concevoir l'*élément* qui fédère et permet d'habiter ». « Aujourd'hui [...] la ville est devenue hostile, et l'usager un consommateur d'espace, alors, il faut trouver l'endroit où l'on peut s'installer ». Concernant la question du mobilier urbain, il explique que « le mobilier ne doit pas gêner le flux mais aménager une pause ». Revenant à la question de l'atelier, il avance alors, que « l'assemblage, le prototypage ne peuvent pas être réalisés dans un espace dédié, notamment dans un atelier numérique ». Ainsi, pour lui,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

« l'atelier s'est déplacé aujourd'hui sur le chantier ». Et, « même si l'on peut préfabriquer certains éléments particuliers, la finalisation de l'objet doit intervenir sur le chantier, et pas seulement pour le montage technique des éléments ». Au plan de l'organisation d'un projet « ce qui est important, c'est le mode de gouvernance ». « La relation avec le commanditaire est donc fondamentale » car « les personnes ne sont pas des outils, elles sont des parties prenantes du projet collectif ». « Le Cabanon Vertical, c'est une histoire, c'est une équipe ».

Dans le processus de création qui va « animer la forme », il y a donc « une suite d'actions, un enchaînement de décisions à prendre ». « D'abord, il y a la *commande* (qui peut englober un espace important qu'il faut saisir), puis il y a le *site* ». « Trouver l'endroit, c'est important, trouver le point névralgique où les choses convergent ». En effet, « l'objet naît du lieu, au sens topographique du terme ». « Le mobilier c'est un *objet-lieu ;* une *sculpture-lieu*[40], je pense ici au travail exemplaire de Carl André ». Et puis, « c'est l'usage qui donne le sens à l'objet ». « Les usages sont des pratiques et aussi des mises en scènes », « Les usages et le site font lieu ». « On ne prend pas souvent en compte en architecture la question scénographique en rapport avec la question de l'usage, c'est pourtant fondamental ». « Il faut prendre exemple sur la sociabilité traditionnelle ». Il ajoute ensuite : « dans chacun de nos projets il y a toujours une hybridation des formes, un métissage culturel qui s'établit ». « On ne peut pas dire : ceci est un banc, ceci est une table mais plutôt ceci est un objet-banc, un objet-table, qui peut devenir un territoire de jeu, ou une chaise longue selon son usage ». Il s'agit alors de « faire place publique », de permettre « une co-habitation ». Ici, la question du temps est fondamentale car « qui dit usage, dit usure » ajoute Olivier Bedu, un membre du Cabanon jusque-là silencieux, accroché à son ordinateur, depuis le début de notre entretien. Il ajoute à la volée : « la patine de l'usage, c'est la marque du temps ».

Les Ateliers d'artistes à Pillards : Les Pas perdus, Catherine Melin, Jérôme Laffon, Arham Lee, et l'association A'plom'b

Il faut commencer ici, par dire qu'une institution de formation en art est commune à la plupart des artistes présents dans l'association collégiale : L'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini qui a la forme juridique d'EPCC (établissement public de coopération culturelle). Des artistes les plus expérimentés comme Guy-André Lagesse (Diplômé de l'école) et Catherine Melin (actuellement enseignante titulaire), aux jeunes artistes de l'association A'plom'b, tous ont un lien avec l'école. Cependant, ce lien institutionnel ne suffit pas à faire cause commune, j'avancerais plutôt que c'est un certain rapport commun à l'*acte artistique*, qui permet un dialogue entre eux, même s'ils ne partagent pas tous la même conception de la notion d'art. Ce rapport à l'art est pour moi celui d'un engagement dans la création, soucieux de l'*espace public* que je définirais d'abord comme *espace paysager*, lieu public où des *liens* entre les citoyens peuvent se tisser. L'espace public est un lieu de passages, lieu privilégié d'un pas du possible dans l'ordinaire des jours. L'espace public ne constitue pas pour ces artistes un but esthétique commun mais plutôt la demeure d'un espoir de vivre autrement, de créer autrement. Ajoutons, que ce « souci de soi » qui est aussi « accueil de l'autre » fait lien avec la démarche des designers et des architectes installés aux Huit Pillards, soucieux de cette question. Tous ces artistes l'ont montré en participant aussi aux travaux communs pour mettre en état et aménager la friche en espace d'ateliers, mais aussi rénover et agencer les espaces dédiés à leur propre atelier d'artiste : rénovation des murs, fabrications de cloisonnement entre les piliers en béton, conception et fabrication de mezzanines constituant des espaces dédiés à la fois aux tâches de bureau et à la conception de projet.

Les ateliers du Collectif les Pas Perdus[41]

Sur place, aux Huit Pillards, si l'on se livre à une description des outils et des machines qu'ils utilisent, on peut constater qu'ils possèdent un équipement assez conséquent[42]. Empruntant à l'approche des designers, le collectif a constitué une *matériauthèque*, avec une banque informatisée et un *stockage* d'objets collectés au fil du temps et de la réalisation de leurs projets (issus des déchets, invendus, dons, seconde main, soldes), etc. Si on se livre alors à une description des lieux (aidée par une série de prises de vues photographiques réalisée par nos soins), on trouve : du *matériel de peinture*, des *outils électroportatifs* nombreux, des *machines* pour travailler le bois et le métal, un *poste de soudure transportable*, un *compresseur*, et des *outils à air comprimé*. Sur plusieurs établis, sont rangés systématiquement des *outils de menuisier* ainsi que

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

des *matériaux d'assemblage* pour travailler le bois. Essayant ici de retracer une expérience d'atelier avec le collectif en tant participant observant, j'avancerais que c'est la synchronicité des corps en action et le jeu des gestes impliqués dans la nécessité de *faire* quelque chose avec les objets et matériaux *in situ* (soit apporté par le participant, soit mis à disposition par les artistes des *Pas Perdus*), qui permet l'*instauration* d'une bizarre et curieuse association d'images et de formes, aboutissant à la production d'un objet artistique. Ainsi, à travers l'hybridation d'objets ordinaires, bricolés par les « occasionnels de l'art » guidée par les artistes des *Pas Perdus*, une production est réalisée, qui relève autant du design d'objet que de la sculpture. Les « occasionnels de l'art » dénommés ainsi par les *Pas Perdus* désignent ici les habitants participants aux ateliers ouverts par les *Pas Perdus*, à l'occasion d'une action artistique inscrite dans un territoire donné. Convié, ni comme spectateur-regardeur complice ni comme consommateur mais comme habitant du territoire, chaque « occasionnel de l'art » est sollicité ici dans sa capacité créative de manière bienveillante, tout en étant conduit plus ou moins dans l'*insu*[43] de cette pratique, par la *force créatrice* des trois artistes du collectif. Dans les entretiens que nous avons réalisés auprès du collectif, il distingue : leurs *ateliers de construction* installés aujourd'hui aux Huit Pillards, et les *ateliers nomades* installés *in situ* dans le cadre d'un projet d'action et d'installation sur chacun des *territoires* qu'ils investissent pour une durée déterminée, en France ou à l'étranger. Dans ces ateliers nomades, les « œuvres » (c'est leur terme) fabriquées de manière participative témoignent matériellement de la qualité d'une *rencontre*, chaque fois singulière, des membres du collectif avec telle ou telle personne. Il formule ainsi leur pensée : « Ce qui se passe dans l'atelier traduit quelque chose qui se trouve au préalable de la rencontre avec une personne [;] En écho à la proposition de faire, l'hypothèse d'invention qui va être développée dans l'atelier est la matérialisation d'idées, qui circulent entre chaque « occasionnel de l'art » et nous-mêmes [:]On joue ensemble, et chacun est libre de jouer avec l'autre et la situation [;] Quelque chose est mis en jeu, mais personne ne sait de quoi est faite cette chose ». Je dirai alors, toujours en essayant de formuler mon analyse à partir de leurs mots, que circulent dans l'atelier, le « plaisir de la découverte », un « étonnement », « l'appétit d'une idée avec l'appétence d'une proposition ». Un sentiment de libre association envahit l'occasionnel mais aussi les artistes pris dans le processus. Si le savoir-faire est du côté de l'artiste, le savoir-voir n'est pas confisqué par lui ; ce qui donne à l'occasionnel, une opportunité d'écouter en lui le sensible et le ou la poétique qui l'anime. Faire est ici un jeu non gratuit, un jeu d'avec soi accueilli avec patience et bienveillance par l'autre, ou plutôt l'Autre, l'Artiste.

L'Atelier de Catherine Melin[44]

Pour l'instant, peu de matériel est présent dans l'atelier. Catherine Melun a consacré beaucoup de temps et d'énergie à démonter sur un chantier puis à remonter sur place dans son atelier une immense mezzanine en métal, plastiquement très belle. Elle a aussi rénové les murs de son atelier. Il faut dire que sa pratique d'installation nécessite l'assemblage *in situ* d'éléments, de matériaux prélevés dans l'espace public. Sa démarche conceptuelle, l'incite donc pour l'instant à ne pas investir le lieu pour construire, mais plutôt pour concevoir ses propres projets. Dans l'entretien qu'elle m'a accordé, Catherine Melin évoque l'atelier au Huit Pillards comme « un lieu à la fois fonctionnel et esthétique [,] un espace stable entre deux résidences, entre deux déplacements en France ou plus loin, en Chine ou en Russie ». Son travail de professeur d'art « l'oblige à une sédentarité mais son travail d'artiste l'oblige souvent à bouger ». Elle est venue à Pillard « par l'intermédiaire d'Olivier Bedu, du Cabanon Vertical » qu'elle connaissait par ailleurs. « Ils partagent tous les deux un intérêt fort pour l'espace public ». Pour elle, à Pillard, « les structures ont des économies très différentes et donc il faut trouver sa place ». En effet, elle est elle-même salariée de la fonction territoriale et ne vit pas de son art, tandis que d'autres artistes à Pillard vivent de petits boulots, d'animation et d'enseignement artistique ponctuel, tandis que d'autres encore ont le statut d'artisan ou d'intermittents. Elle aime à Pillards « les conversations informelles », le fait que « la porte soit toujours entrouverte même si on est chacun chez soi ». Son art est pourtant un « art du dehors », un « art d'expérience du dehors », où il s'agit d' «observer les usages, les espaces, les architectures ». Bénéficiant d'une complicité heureuse avec l'écrivain et critique d'art Jean-Christophe Bailly[45] qui a coécrit la première monographie de cette artiste, elle avance la qualité de « la curiosité du monde », et s'intéresse aussi « aux arts de la scène, particulièrement la danse ». Elle parle d'«extrême réel » dans sa pratique.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

L'Atelier de Jeremy Laffon[46] et d'Arham Lee[47]

Jeremy Laffon

Jeremy Laffon partage avec Arham Lee, un atelier d'artiste à Pillard. Les deux artistes sont amis de longue date et ont déjà partagé un atelier avant Pillard. Sur place, existe ici sous la mezzanine un stock d'outils et de matériels : des outils à main, des machines électroportatives, une scie à ruban, etc. Du matériel nécessaire à l'art vidéo qu'ils pratiquent tous les deux est aussi présent : un vidéoprojecteur, une caméra et un appareil photo numérique. Ajoutons bien entendu à tout ça, un ordinateur. Dans un coin, aussi une petite bibliothèque contenant les publications des deux artistes, plus des ouvrages de références. Jérémy Laffon ne vient pas tous les jours à Pillard. « Il a peu d'expérience en collectif » comme il dit lors de notre interview téléphonique. « J'avais jusqu'à présent peu d'expérience au sein de collectifs sous cette forme interdisciplinaire, qui s'avère quelque peu différent du collectif artistique (La Répartition de la terre) dans lequel je suis aussi depuis quelques années. En effet un collectif comme les 8 Pillards est une sorte de microsociété en auto-gestion dans une société plus vaste. Cette expérience est donc très enrichissante, car elle permet aux artistes (habituellement destinés à travailler isolés) de faire bouger leurs propres lignes, et de s'interroger sur comment ils peuvent trouver leur place dans cette microsociété (parabole assez intéressante au final si on compare au rapport qu'a l'art lui-même au sein d'un système sociétal plus large). Moi, j'ai peu d'expérience dans la gestion administrative et structurelle d'une telle association ; je fais ainsi confiance aux et s'appuie sur les structures les plus anciennes à Pillard pour assurer l'administratif comme Les Pas Perdus ou le Collectif Etc. (je ne suis pas sûr qu'il faille en nommer une plus que d'autres car toutes font le travail et apprends donc de chaque réunion. Et ce qui peut être très intéressant (?) c'est que toutes et tous ont un parcours individuel singulier, et que de très nombreux corps de métiers sont à l'œuvre au sein d'un même tout, ce qui constitue déjà un riche réseau en soi ; situation plutôt rare pour un artiste plasticien, qui gravite souvent (seul ou non) exclusivement au sein de son milieu professionnel. Cela induit donc une certaine humilité.

Ayant été en résidence hors Marseille pendant un certain temps, il s'est en premier lieu investi dans l'aménagement du lieu, et commence juste à profiter pleinement de cet espace d'atelier. « Les travaux ici qu'on a effectués représentent des heures et des heures de travail ! ». Pour lui, la compétence des artisans (et des touche-à-tout) du réseau initial a été déterminante (enrichi aussi des savoir-faire et des énergies individuels), dans la possibilité de transformer le lieu en espaces d'atelier. « il a fallu affronter l'austérité du lieu mais maintenant on a du résultat ! ». Venant principalement à vélo, le « boulevard de Plombières » constitue une « vraie frontière symbolique », qu'il « se force à franchir » entre le centre-ville et les quartiers périphériques, dans lesquels aucun touriste ne met les pieds, mais qui sont pourtant représentatifs de ce qu'est Marseille, d'autres villes dans la Ville... Le trajet régulier vers l'atelier permet ainsi de repousser la frontière mentale du centre-ville. La situation entre le boulevard et un quartier résidentiel permet parfois des échanges avec certains habitants n'osant pas fréquenter le musées ou lieux d'exposition. De plus cela ouvre aussi vers de possibles collaborations avec des artisans hors Pillard (présence des Compagnons à deux pas de l'Usine..), cela peut être stimulant pour moi qui invite parfois d'autres professionnels à collaborer à la mise en place ou la production de certaines œuvres lors de résidences hors région (ex : un sableur aux Arques, un mécanicien à Fiac, etc.).

« La confrontation avec le béton, le volume de l'usine Pillard l'a inévitablement intéressé en tant qu'artiste, mais ce qui s'avère plus intéressant encore pour un artiste, c'est l'accès au réemploi d'une certaine diversité de matériaux -issus ou pas de l'usine initiale- circulant dans le flux d'activité du collectif lui-même et des différentes structures de Pillard ; ce qui renvoie à cette idée de micro-société : l'artiste oeuvrant souvent en usant et transformant du rebus quel qu'il soit. J'ai par exemple pu récupérer une certaine quantité de sciure issu des ateliers bois pour débuter un projet, ou des éléments de cheminée en pierre de taille. Le nombre de flux et de personnes permettant cette circulation de matériaux (et alors seulement si vraiment personne ne souhaite récupérer, alors ça va à la benne). Cette « matière première-dernière » nous donne donc du boulot : des idées germent ainsi là où nous ne serions pas forcément allés ; c'est toujours une histoire de rencontre donc, et d'accueillir la part aléatoire des circonstances. Je pense souvent à une de mes installations (datant de 2012) constituée de plusieurs dizaines de palettes de chantier qui offrait

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

donc une seconde vie, un second souffle à ce tas de palettes abandonnées qui respiraient lentement, enfin libérées de leurs subordinations à supporter des marchandises... un temps d'arrêt dans le flux de l'activité. Il considère l'atelier comme un lieu d'expérimentation ; en effet, l'accès à de tels espaces permet une certaine liberté d'expérimentation, que ce soit dans l'ouvrage (réalisation) ou dans les essais possibles de mise en espace... Je pense à un projet initié à Nantes que j'essaie de poursuivre à Marseille, inscrit dans un projet plus global intitulé « Retour à l 'envoyeur », où les matériaux principaux sont un panache d'objets -- identifiables ou non - dragués avec la collaboration de pêcheurs à l'aimant. L'objet n'est pas nécessairement le matériau direct de l'œuvre (cela peut être la rouille issue de ces objets), et l'idée de rebus qui leur rattaché est un point de départ du récit que l'installation peut susciter. Le travail de Jérémy Laffon est fait d'installations mais aussi de films vidéo. Le livre publié en 2015 sur son travail[48], constitue une bonne base documentaire. Ajoutons aussi, que les documents en ligne sur le site de Documents d'Artistes (PACA) complète bien la documentation. Avec près d'une quinzaine d'années de pratique, le travail de Jeremy Laffon est maintenu reconnu par les institutions de l'art, tout du moins sur le plan interrégional.

Arham Lee

Pour Arham Lee, coréenne d'origine, arrivée en France il y a vingt ans pour faire ses études d'art (d'abord à l'école des Beaux-Arts d'Anger puis de Nice), l'aventure des Huit Pillards est « un coup de chance ». Arrivée à Marseille pour faire une résidence à la Belle de Mai, il y a déjà pas mal d'années et après quelques allers-retours ici et là, elle a décidé de s'installer à Marseille. Elle a partagé notamment les ateliers de la ville de Marseille avec Jérémy Laffon pendant 6 ans. Elle aussi « vécu pendant 4 ans sans atelier extérieur, seulement « un petit espace » chez elle. Pour elle, « quand on est seule, sans structure, sans collègue, sans cadre, c'est plus difficile de trouver sa place dans la société ».Le collectif c'est « une protection pour les vie » Pour elle, « Pillard ressemble à la friche de la Belle de mai à ses débuts ». « L'atelier est un lieu de rencontre, un lieu de partage dans l'espace mais aussi dans le temps ». Elle souhaite « vivre la démocratie concrètement », elle rejette « l'idée d'excellence en art ». « Les plénières qui sont organisées tous les mois entre les membres de Pillards sont très importantes pour elle. Elle ajoute « On peut les prendre comme des obligations, (en effet la présence des membres est souhaitée), mais c'est enrichissant de participer ». Cependant, « Il s'agit de faire un projet parce qu'on veut personnellement le faire ». Elle a une belle formule à propos de la question du collectif : « C'est le travail du collectif qui fabrique le lieu, c'est lui qui fait la place de chacun. » Le collectif c'est « un lieu d'hospitalité » et « l'hospitalité c'est donner à l'autre le pouvoir de donner ». Elle ajoute : « l'accueil dans la société humaine devrait se reposer sur un principe universel et sans condition (et un collectif idéal pourrait essayer d'y aligner mais un collectif n'est pas une société, c'est une autre dimension, donc pas la même « obligation ». l'accueil c'est d'abord faire la place pour l'autre »). On voit ici dans sa philosophie, une parenté évidente avec Lévinas, peut-être sans la dimension religieuse de sa philosophie. L'un des derniers travaux d'Arham concerne le réemploi du rideau de fer qui servait de protection à la grande entrée de l'usine sur le boulevard Paul Arène, qui avait été stocké dans un coin de l'usine. Son trajet est intitulé « Qu'est-ce que t'en fais après ». À propos du terme *projet*, elle dit « ça ne correspond pas » pour mon travail. Pour certains de mes projets « je dis, faut faire tout court, d'abord empiriquement, puis l'idée plastique vient ». Ici, le faire consiste à récupérer un objet métallique qui témoigne de la mémoire du lieu, de l'ancienne usine, quand elle était en activité. Pour elle, il s'agit alors de puiser dans le stock commun un élément initialement destiné au ferrailleur, qui ne voulait pas le prendre et qui commençait à poser problème avant « de décider de le réemployer, de le faire parler, de faire naître des récits ». Elle précise : « Moi, je pars du geste et pas de l'aura de l'objet trouvé, je n'ai pas de fascination, de sacralisation du matériau ». Elle s'efforce donc depuis plusieurs semaines de démonter pièce par pièce ce rideau de fer, de le « déchaîner » pour reprendre son expression, mais « sans savoir au préalable ce qu'il va devenir une fois démonté ». « Je démonte et ça fait des lignes à la fois courbes et droites en même temps que je pose pour l'instant contre le mur ». Elle dit aussi : « C'est une masse hors de moi, une masse lourde et pourtant les tubes sont vides ». Elle ajoute « je m'intéresse au principe de la portabilité à l'échelle d'un humain ». Elle se dit guidée par un principe de création : « Si on a le pouvoir de faire, il faut vraiment le faire ». La « durée d'un matériau » pour elle « n'est pas importante en soi, mais vaut pour la performance qu'il peut susciter et qui

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

dure dans le temps ». La question importante posée pour le collectif c'est « Qu'est-ce qu'on fait ? ». C'est important pour elle dans le collectif que les habitants de Pillards passent voir ce qui se passe dans l'atelier. Elle ajoute « c'est une des choses, mais je ne dirais pas que c'est le plus important !, ce qui m'intéresse le plus aux Pillards c'est qu'existent pleins de tentatives qui sont très créatives et stimulantes par elles-mêmes. Elle pense que tout artiste est pris dans une contradiction qui à la fois le pousse à être « anti-collectif » et « à avoir en même temps besoin du collectif ». Elle conclue notre entretien en précisant que c'est « la création de chacun qui constitue aujourd'hui la mémoire du lieu ». Et rajoute : « Tout cela est physique, la curiosité c'est physique ! ».

Les Ateliers partagés de l'association A'plom'b

À Plomb' regroupe 7 artistes : *Matthieu Bertéa, Claire Camous, Anastasia Kozlow, Élio Libaude, Thomas Molles, Emilie Rossi et Héloïse Touraille*. Occupant deux niveaux d'ateliers, ils ont créé un espace ouvert (open-space) au rez-de-chaussée et agencé à l'étage un espace propre à chacune et chacun d'entre eux mais contigu, donc en rapport de proximité les uns les autres. Le rez-de-chaussée est un espace de 160m2 sur 5m de haut. Il est pensé comme un espace pluriel, ouvert et modulable. C'est un espace de recherche, de construction et de production artistique, comme le travail du bois, du métal et d'autres, de type peinture, plâtre, béton, céramique, composites etc. On peut y trouver quelques machines-outils comme une perceuse à colonne et une scie à onglet gracieusement prêtées par leurs voisins de Pillard (l'association F.A.I.R.E et le collectif ETC.). Un four et des outils destinés au travail et à la cuisson de céramique et d'émaux ont été amenés par Héloïse Touraille. Il y a une mise en commun d'un certain nombre d'outils comme des marteaux, scies, clés, visseuses, meuleuses, des outils de soudure à l'arc, des scies sauteuses etc. Chacun.e possède aussi ses propres outils en fonction des projets en cours. Cet espace est aussi équipé de plans de travail avec ici d'anciennes étagères en acier de Pillard transformées en établis, ainsi que des paillasses de laborantins provenant d'un service désaffecté de l'hôpital de la Timone à Marseille et réemployées grâce à l'association *Raedificare.* L'ensemble des mobiliers est monté sur des roues de poubelles du pays d'Aix offertes par MP industrie à Gardanne, une entreprise de recyclage de plastiques. À l'étage, dans les espaces de recherches collectives et personnelles, on trouve du matériel de dessin, de gravure, de peinture et de programmation électronique, le tout entouré d'effets personnels, de notes, de livres, d'ordinateurs et des logiciels (vidéo/photo/3D/son) plus ou moins sophistiqués et performants selon l'intérêt de chacun.e pour l'emploi d'outils numériques. Élio Libaude, artiste et régisseur ayant co-construit le studio son dans l'usine Pillard avec d'autres acteurs du spectacle vivant et certains membres de l'association F.A.I.R.E., permet ponctuellement a l'association d'avoir accès à des outils numériques spécifiques pour l'audiovisuelle et la conception.

Thomas Moles

Thomas Molles que j'ai rencontré, avance le fait important que « les artistes d'Aplomb' ne constituent pas un collectif, mais des individualités qui partagent un espace ». Diplômé.e.s pour la plupart en Écoles d'Arts, les membres ne partagent pas forcément une même vision de l'art. La production de discours transmise par mon interlocuteur montre une vraie capacité à construire des problématiques originales en art. À propos de son expérience du lieu les 8 Pillards, Thomas fait référence à Michel Foucault et au texte devenu éponyme «*Les hétérotopies*»[49].Du point de vue du Faire, Thomas me montre une de ces réalisations : un scanner portatif détourné à un autre usage permettant de faire des images. Il a produit cet objet intéressant avec son ami Matthieu Bertéa, lui aussi artiste résident! Thomas s'intéresse donc aux détournements d'usages d'objets numériques dits « hacking », questionnant leurs fonctions et leurs usages. Il s'intéresse aux écritures et à toutes les formes de signes. Il les traite comme des traces laissées au futur et aussi comme des questions autour du lien entre texte et image. Il s'intéresse aussi à la spatialisation en trois et quatre dimensions par des installations mêlant formes, couleurs et bricolages électro-numériques.

Emilie Rossi

Rencontrée aussi Emilie Rossi, jeune femme pleine d'énergie et d'initiatives. Émilie évoque deux nouvelles arrivées au sein de l'association; Héloïse qui travaille autour de la céramique et

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

Anastasia qui questionne le design textile électronique. Pour elle, il est important de se soucier à Pillards autant des communs que des espaces dédiés à chaque artiste. Le confinement lui a permis de mettre en valeur le lieu avec d'autres protagonistes de Pillard. Elle insiste sur la préservation de l'existant et de l'importance des couleurs dans le lieu. Pour elle, ce dernier est à la fois un espace de création, mais aussi un espace de vie. Ils ont créé ainsi un jardin intérieur (d'ailleurs magnifique!) le long de leur atelier, mitoyen à l'espace de la cuisine collective. Ils ont également créé un « bar perché » sous les fenêtres, un assemblage de deux modules en bois permettant à la fois l'assise et le point de vue sur le quartier de la Belle de Mai. Pour elle, tous ces aménagements de vie sont aussi des gestes créatifs. Personnellement, elle travaille sur la mémoire des lieux, dont celle de Pillard. Les traces l'intéressent. Elles parlent de la mémoire des usages, mais aussi des accidents qui font traces, des empreintes multiples. Elle s'attelle à une esthétique de la « discrétion », et veut réaliser une « cartographie sensible de Pillard », et des « moulages ». Elle a de belles formules comme : « mettre en visibilité l'invisible pour donner vie aux traces », et conclue notre entretien par une autre très belle formule « A Pillard, il y a un terreau infini de discussions interminables qui nourrissent richement ma pratique »."

Conclusion

A partir de l'expérience des *Huit Pillards*, nous avons voulu approfondir les notions de *matériaux*, *formes*, et u*sages* en les confrontant autour de la problématique de l'atelier (conçu ici comme espace pratiqué), avec les notions de *territoires*, *espaces* et *lieux*, pour proposer une autre approche de la notion de *projet* que l'on préfère ici nommer *trajet.* Ce travail étant fait nous avons souhaité ensuite, pour essayer de mieux comprendre, comment un processus de création, inscrit de manière trajective dans un territoire esthétique et un *milieu* d'existence, témoigne de l'expression vivante d'un lieu constitué en tant qu'espace pratiqué, à la fois par des actes de paroles et des gestes productifs. Prise alors, dans le rythme d'espaces-temps traversés par des événements qui prennent corps à travers un *trajet*, ici celui des Huit Pillards, l'aventure du faire trouve ici une épaisseur existentielle dans le jeu des médialités qui lient, individuellement et collectivement les membres des Huit Pillards engagés dans le trajet d'une œuvre commune, à un *lieu* construit et animé à la fois par la discursivité et la fabrique d'un faire. Plus largement, Il s'agit ici de sortir à la fois de la métaphysique dualiste inaugurée par Platon puis développée depuis Plotin (IIIe siècle) jusqu'au Moyen-Age, mais aussi de l'approche rationaliste du XVII^{e} siècle qui va constituer l'esthétique classique inspirée de la philosophie de Descartes. Nous privilégions donc ici, une démarche de pensée, qui à partir de l'empirisme de Hume et de Shaftesbury, du criticisme kantien au XVIII^{e} siècle, de la morphologie goethéenne au tournant du XIXe siècle, et plus directement des travaux sémiotiques de Charles S. Peirce, de l'«esthétique de l'expérience» de John Dewey (réactualisée aujourd'hui) et de l'anthropologie esthétique d'Aby Warburg au tournant du XX^{e} siècle, en n'oubliant pas les travaux phénoménologiques de Merleau-Ponty au milieu du XX^{e} siècle, vise à comprendre le processus de création à partir de la question de l'*expérience*. À l'ensemble de ses démarches, il faut, bien entendu, associer la pensée nihiliste nietzschéenne et la pensée matérialiste marxiste. Tout cela, conforte pour nous l'actualité toujours renouvelée d'une pertinence à relire et à penser en profondeur, et ce depuis une trentaine d'années, l'œuvre de Walter Benjamin qui associe à sa manière la pensée freudo-marxiste et la pensée nietzschéenne et (par moment) la pensée juive, pour pouvoir cerner au plus concret la question du processus de création dans le mouvement de l'histoire. Bien entendu, « l'écologie du sensible » développée actuellement par Tim Ingold (inspirée de la pensée deleuzienne) nous semble ici, incontournable pour pouvoir échapper à une pensée esthétique rationaliste enfermée pour nous dans la quête d'une sémantique de la vérité trop idéaliste, trop préoccupée de la signification des œuvres et déniant farouchement au nom de la cognition le jeu improbable de la signifiance dans le processus de création. Enfin, cette recherche qui porte sur le processus de création, produit à travers les différents modes d'existence de l'atelier, s'inscrit ici dans une pensée philosophique et esthétique qui vise à montrer comment les *territoires esthétiques* rendus vivants par les *milieux existentiels* permettent la réalisation de trajets instaurateurs. Ainsi, à partir d'une expérience vivante et singulière tendue vers la conception de *formes* pouvant susciter des *usages* de pratiques, une réalisation s'objective et se constitue symboliquement comme *œuvre*, en tant qu'objet artisanal, objet de design, objet architectural ou objet d'art, à travers la fabrique d'un faire et la production de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

discours qui permettent la production de sens.

BIBLIOGRAPHIE des ouvrages cités

André, Carl, *Sculpture As Place*, 1958-2010, New Haven, Yale University Press, 2014.

Atelier-Georges, Rollot, Matthias, *L'Hypothèse Collaborative*, Marseille, Hyperville, 2018.

Bailly, Jean-Christophe, *Une aération du monde*, Catalogue Catherine Melin, Paris, Point d'appui, 2013.

Bell, Daniel, *Vers la société post-industrielle*, Paris, Robert Laffont, 1999.

Benjamin, Walter, *Œuvres I, II, III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000.

Cabanon Vertical, *L'usage des formes*, Marseille, Wildproject, 2018.

Certeau, Michel (de), *L'invention du quotidien*, 1, Arts de faire et 2, *Habiter, cuisiner, Paris,* Gallimard [1980], établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard,1990.

Collectif Etc, *Détours de France*, Coord. Hallauer, E., Pref, Paquot, T., Marseille, Hyperville, 2015.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, « 11. 1837. *De la ritournelle* », « 14.1440 -- Le lisse et le strié », *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit,1980, p. 381.

Détienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Coll, « Champs Essai », Paris, Flammarion, 2009.

Dewey, John, , *L'Art comme expérience*, Trad, Jean-Pierre Cometti et al, Université de Pau/ Editions Farrago, 2010.

Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

Goffmann, Erving, « 12. Les vulnérabilités de l'expérience », dans *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit,1991.

Gonon, Anne, « Les "nouveaux territoires de l'art" ont-ils muté ? », dans revue *Nectart* n°4, 2017, p. 107 *sq*. https://www.cairn.info/revue-nectart-2017-1-page-107.htm

Ingold, Tim, *Faire -- Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2016.

Ingold, Tim, « Les matériaux de la vie , Matières pensantes », dans revue *Multitudes*, n°65, 2011.

Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad, de l'anglais par Renaut, S., Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

Jeudy, Henri-Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Belval, Circé, 2007.

Klébaner, Daniel, *L'art du peu*, Paris, Gallimard, collection Le Chemin, 1983.

Laffon, Jérémy, *La mélancolie du pongiste*, Marseille, Editions P, 2014.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La découverte, 2012.

Les 8 Pillards, *Programme d'activité 2019*, *n.p.*, 2019.

Lextrait, Fabrice, « 2001-2018 : Des nouveaux territoires de l'art aux tiers-lieux », dans *Tiers Lieux*,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

revue *L'observatoire*, p. 22 *sq*, 2018.

Lextrait, Fabrice, *La Friche, terre de culture*, Paris, Sens & Tonka, 2017.

Morris, Williams, *L'art et l'artisanat*, Paris, Rivages Poche, PBP, 2011.

Ofroy, C., « Le lieu intermédiaire », Les fiches-repères d'Opale/CRDLA Culture, 2019.

Passeron, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, J. Vrin , cop. 1980, p.174 *sq*.

Sennett, Richard, « L'atelier », dans *Ce que sait la main*, Albin Michel, 2010, p.77 *sq*.

Sennett, Richard, « Pratiquer l'engagement », dans *Ensemble*, Paris, Albin Michel, 2014, p.319 *sq*.

Simondon, Gilbert, *Du monde d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.

Simondon, Gilbert, « Réflexion sur la techno-esthétique », dans *Sur la technique*,1935-1983, Paris, PUF, 2014, p. 379 *sq*.

Souriau, Etienne, *L'instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939.

Souriau, Etienne, *Les différents modes d'existence* [1943], Suivi de « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » [1956], Paris, PUF, 2009.

Souriau, Etienne, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990.

Stiegler, Bernard, *Qu'appelle-t-on panser ? Au-delà de l'anthropocène*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2018.

Stiegler, Bernard, *Design de nos existences : à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard, 2008.

Stengers, Isabelle, Latour, Bruno, « Le sphinx de l'œuvre », dans Souriau Etienne, *Les différents modes d'existence*, 2009, p. 1 *sq*.

Touadi-Nasséra, Amar, Sardas Jean-Claude, « La rationalisation simultanée de l'action et des apprentissages », Revue française de gestion no 165, 2006, p.71 *sq*.

Urbain, Jean-Didier, « La trace et le territoire », Actes Sémiotiques n°117, 2014. https://www,unilim,fr/actes-semiotiques/5277

Urbalab Atelier, *Le design urbain au-delà de l'image*, Lyon, Archi Tôt, p.13, 2015.

Varela, Francisco, et all, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Sciences cognitives et expérience humaine, Paris, Seuil, 1993.

Verley, Patrick, *La Révolution industrielle*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1997.

Zask, Joëlle, « La sculpture lieu comme service public », dans Cabanon Vertical, *L'usage des formes*, collectif, Marseille, Wildproject, 2018, p.119 *sq*.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

1. Sébastien Gazeau écrit : Cette inscription est le fruit d'un processus auquel les membres de la *Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants* (CNLII) ont largement contribué. D'abord, en réactivant cette notion à l'occasion du *1er Forum national des lieux intermédiaires* (*Collectif 12*, Mantes-la-Jolie, 28/29 janvier 2014), puis en la portant au débat public lors des *Assises de la jeune création* (Centre national de la danse, Paris, 30 juin 2015), prémices de la loi LCAP. Avant cela, Philippe Henry, membre fondateur d'Artfactories /Autre(s)ARTS et associé aux premiers travaux de la CNLII, avait remis l'expression au goût du jour à la faveur d'une *étude* publiée en mai 2010, puis d'un article de synthèse en janvier 2013. [...] La notion est apparue pour la première fois avec cette acception dans le *rapport L'extrait* remis en mai 2001 à Michel Duffour, alors secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle ».
   https://autresparts.org/quest-ce-quun-lieu-intermediaire-2/
2. Pour comprendre en profondeur la dynamique urbaine, qui a présidé à l'émergence de nouveaux lieux à Marseille comme les Huit Pillards il faudrait nous livrer à une analyse fine du territoire métropolitain marseillais en ayant recours aux concepts et méthodes du design urbain. Nous verrions alors finement comment l'événement « MP2013, Marseille capitale européenne de la culture » a permis la programmation de plusieurs projets d'architectures monumentales fortement médiatisées à l'échelle nationale et européenne, comme le Mucem, le nouveau FRAC PACA, et la Villa Méditerranée --(tous les trois construits sur le site du J4). Depuis, ces structures sont incontestablement à l'origine de nouveaux flux urbains composés de publics curieux de visiter la ville.
3. *Cf.* Atelier Georges, Rollot Matthias, (sous la dir. de) *L'hypothèse Collaborative*, Marseille, Editions Hyperville, 2018. Cet ouvrage est un « moment » important dans l'historicité du mouvement collaboratif tant en art, qu'en architecture et en design. Précisons que son lancement à la Biennale d'Architecture de Venise en mai 2018 a permis à l'ouvrage de faire office de manifeste pour les collectifs d'architecture déjà existants. Montrant notamment que le mouvement collaboratif, présenté le plus souvent comme un mouvement actuel, émane en fait à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Depuis la publication de l'ouvrage, ajoutons que les collectifs d'architecture trouvent une oreille plus attentive au sein des institutions ayant en charge la question urbaine et que l'enseignement dans les écoles d'architectures commence à aller dans cette direction.
4. Urbain, Jean-Didier, *La trace et le territoire* , Actes Sémiotiques n°117, 2014. https://www,unilim,fr/actes-semiotiques/5277
5. Dewey, John, *L'Art comme expérience*, Université de Pau/ Editions Farrago, 2010, p. 43.
6. *Ibid*., p. 35.
7. *Cf*., Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, 2005.
8. *Cf.*, Wittgenstein Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, p.35.
9. Klébaner, Daniel, *L'art du peu*, Paris, collection Le Chemin, Paris, Gallimard, 1983.
10. *Cf*., notamment les travaux anthropologiques et linguistiques de : Lafont, Robert, « Vers une linguistique de la parole : le thème et les trois instances de l'endothème », dans *La linguistique insatisfaite*, *Cahiers de praxématique* n°14, 1990.
11. Souriau, Etienne, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990.
12. *Idem.* « L'instauration philosophique », dans Vocabulaire esthétique, *op. cit*. , p. 892.
13. Souriau, Etienne *Les différents modes d'existence* [1943], Suivi de « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » [1956], Paris, PUF, 2009.
14. « Un des faits marquants est l'émergence de ce qu'on dénomme les « technologies intellectuelles » (Pyrard, 1992), qui ne confrontent pas l'opérateur à la matière mais exigent de lui un travail de supervision de process. Ce changement de la nature du travail se

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

manifeste par l'explosion des aspects purement symboliques de l'intervention humaine. À cette intellectualisation du travail, s'ajoute une accélération du changement technologique ».

15. *Cf.*, Certeau, Michel, *Arts de faire 1. L'invention du quotidien*, Paris, Folio-Gallimard, 1990, p.151.
16. *Cf.*, Jeudy Henri-Pierre*, Les usages de l'art*, Paris, Circé, 2007.
17. Les *Huit Pillards* sont installés depuis presque deux ans dans une friche industrielle du quartier populaire du Bon Secours au sein du 14^ème^ arrondissement de Marseille. Ils ont consacré 5000 heures de travail à réaménager la friche de l'usine PILLARD crée dans les années 1920 et spécialisée dans le domaine des systèmes industriels de combustion. La première ouverture publique du lieu a été effectuée à l'été 2020, les 28,29, et 30 août à l'occasion de la manifestation artistique : « Ouvertures d'Ateliers d'Artistes ».
18. « Le quartier du Bon Secours compte 11 318 habitants dont la moyenne d'âge est de 37 ans. Il est surtout composé de familles comptant moins de deux enfants (47 %). Quartier très populaire, notons que 70 % des actifs sont salariés ou ouvriers. Les habitants sont en majorité des personnes en difficultés d'emploi. Le chômage y est très élevé (25 %). Les habitants sont plutôt jeunes et ont des très petits revenus (17700 euros par ménage). L'immobilier de Bon Secours est en très grande majorité constitué d'appartements (86 % contre 14 % de maisons). Les locataires représentent 57 % de la population et les propriétaires 43 % ».
    http://cite-ressources.org/sites/default/files/2019-02/QP013049%20%281%29.pdf
19. « Le quartier de la Belle de Mai, situé à proximité de la gare Saint-Charles a longtemps été le siège de la *manufacture des tabacs* de Marseille et le lieu de résidence des immigrés italiens qui y travaillaient. La manufacture a été rénovée et transformée en lieu culturel et patrimonial à partir des années 1990. Rappelons cependant, que ce quartier qui a fait l'objet de nombreuses rénovations reste un quartier très populaire dont la singularité s'est construite à travers le temps par l'apport des vagues successives de populations immigrées. Quartier surtout italien, puis polonais, espagnol ou arménien, la Belle de Mai compte aujourd'hui de nombreux habitants originaires du Maghreb et des Comores. Le quartier est l'un des plus pauvres de la ville. Une enquête réalisée en 2016 y décompte plus d'un millier de logements très dégradés, avec risque de péril ».
    https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Belle_de_Mai&oldid=170731413
20. *Les Huit Pillards*, *Programme d'activité 2019*, Marseille, *n.p.*, 2019.
21. « Pour Souriau tous les êtres doivent être instaurés, l'âme aussi bien que le corps, l'œuvre d'art aussi bien que l'existant scientifique, électron ou virus. Aucun être n'a de substance ; s'ils subsistent, c'est qu'ils sont instaurés. Engagez l'instauration dans les sciences, vous allez changer toute l'épistémologie ; engagez l'instauration dans la question de Dieu, vous allez changer toute la théologie ; engagez l'instauration dans l'art, vous allez changer toute l'esthétique ; engagez l'instauration dans la question de l'âme, vous allez changer toute la psychologie. Ce qui tombe dans tous les cas, c'est l'idée, au fond, assez saugrenue, d'un esprit qui serait à l'origine de l'action et dont la consistance serait ensuite reportée par ricochet sur une matière qui n'aurait d'autre tenue, d'autre dignité ontologique, que celle que l'on condescendrait à lui accorder. L'alternative, dite bien à tort« réaliste », n'étant que le ricochet de ce même ricochet ou plutôt son retour par effet boomerang : l'œuvre, le fait, le divin, le psychisme s'imposant alors et offrant leur consistance à l'humain déchu de toute capacité d'invention. L'instauration permet des échanges de dons autrement intéressants, des transactions avec bien d'autres types d'êtres, et cela en science, en religion, en psychologie aussi bien qu'en art », Stengers, Isabelle, Latour Bruno, « Le sphinx de l'œuvre », dans Souriau, Etienne, *Les différents modes d'existence*, *op.cit.*, p. 1.
22. Interview réalisée sur le site de Pillard, le vendredi 7 mai de 14h à 15h.
23. *Cf.*, Deleuze, Gilles, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.386 et aussi Deleuze Gilles, « Gilbert Simondon et sa genèse physico-biologique » dans *L'île déserte. Entretiens*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

1953-1974, Paris, Minuit, p.122.

24. « Si les formes n'appartiennent pas à la perception ou à la pensée à la manière de conditions de possibilité, elles n'appartiennent pas non plus à la chose où elles résideraient tranquillement en attente d'être découvertes. Elles appartiennent à la problématique de la réalisation conçue comme une conquête. Elles se manifestent dans l'opération même grâce à laquelle aussi bien la pensée que ce qui est pensé gagnent ensemble leur solidité. Les formes, écrira Souriau dans *L'instauration philosophique*, tiennent « les clefs de la réalité ». Mais ces clefs n'ouvrent aucune porte puisque la réalité doit être instaurée » *Ibid.* p. 4.
25. Passeron, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, J. Vrin , cop. 1980, p.174 *sq*.
26. Souriau, Etienne, *op. cit.* p.195
27. Souriau Etienne, *ibid*.
28. *Cf*., Sennett Richard, *Ce que sait la main*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 137.
29. *Cf*., idem
30. http://www.collectifetc.com/ : le site internet du collectif est très riche, ergonomique et intéressant.
31. *L'Hypothèse Collaborative* (Atelier-Georges, Rollot, 2018), que nous avons évoqué plus haut dans le texte, constitue une bonne base documentaire, car le collectif Etc fait l'objet d'un focus dans l'ouvrage.
32. Collectif Etc, Coord. E. Hallauer, Pref. Th. Paquot, Marseille, *Détours de France*, Marseille, Eds. Hyperville, 2015.
33. Le concours EUROPAN 11, est un concours européen d'idées d'urbanisme et d'architecture suivi de réalisations, monté en partenariat avec des villes, des collectivités et des maîtres d'ouvrage européens. Il a été organisé sur l'initiative conjointe de 17 structures européennes. Ce concours international d'idées innovantes ouvert aux jeunes architectes du monde entier portait pour cette session sur la thématique : « Résonance entre territoires et modes de vie - Quelles architectures pour des villes durables ? ».
34. Le ministère de la Cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales organise tous les deux ans le *Palmarès des jeunes urbanistes*. Ce dernier vise à valoriser les parcours et travaux de jeunes professionnels intervenant sur les territoires et dans les champs de la connaissance. En 2020, la Direction générale de l'aménagement, du logement et de la nature (DGALN) a organisé la 8ème édition.
35. http://www.collectifetc.com/qui-sommes-nous/
36. http://editions.hyperville.fr/
37. La structure regroupe : deux architectes, une administratrice, un artiste associé et trois constructeurs expérimentés. Site : http://www.cabanonvertical.com/
38. On peut voir dans leurs ateliers, des **outils** pour le ***travail du bois*** et du ***métal*** : *une scie pendulaire/radiale, une scie sur table, une scie à ruban, une tronçonneuse à métaux, une scie à ruban métal, une perceuse à colonne*, un *établi de menuisier*, un *plan de travail XXL*, des *aspirateurs pour machines*. À cela s'ajoute les **outils portatifs :** des scies (*scies circulaires plongeantes*, *scies circulaires*, des *scies sauteuses*, des *ponceuses*), une *affleureuse/défonceuse*, des *disqueuses,* des *perceuses/visseuses*, un *perforateur à batterie*, un *piqueur*, une *bétonnière électrique*, une *tronçonneuse à chaîne*, des *postes à souder* (baguettes et MIG). On pourrait aussi ajouter une constellation d'**outils à main** (*maillets, marteaux, ciseaux à bois, scies à main râpes, limes, tournevis, clés, serre-joints*, etc.). Notons aussi, des **outils de mesures :** *équerres, réglets, rapporteurs, compas, mètres pliants, doubles décamètre, lunette de visée, niveaux à bulle, viseur laser*. A ce dispositif s'ajoutent deux pièces maîtresses : une **remorque de chantier** (*caisse à outils roulante sur remorque*, permet de transporter une quantité conséquente d'outils

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

nécessaires sur les chantiers), et une **remorque-stand** (elle sert aux *ateliers de concertation* avec le public en *amont* des chantiers).

39. *Cf.*, collectif Le Cabanon Vertical*, Cabanon Vertical, L'usage des formes*, Marseille, éditions Wildproject, 2018.
40. A propos de cette notion, Joëlle Zask écrit : « [Elle] exprime le processus d'engendrement d'un espace particulier auquel le nom de lieu convient. L'important est la différence entre s'occuper de créer des lieux dans des espaces qui n'en sont pas et, ce qu'Olivier Bedu refuse : se borner à aménager ou agencer un espace particulier en lui ajoutant une forme quelconque en fonction de critères indépendants de la situation, telle qu'elle est » Cf. Zask Joëlle, dans « La sculpture lieu comme service public », Cabanon Vertical*, L'usage des formes*, collectif, Marseille, Wildproject, p.119, 2018.
41. Le collectif *Les Pas Perdus*, est formé de trois artistes : *Guy-André Lagesse, Nicolas Barthélémy, Jérôme Rigaut*. https://www.lespasperdus.com/fr/
42. Dans l'atelier des Pas Perdus sont présents : du *matériel de peinture et pinceaux* (acrylique, laque) ; des *outils électroportatifs sans fil* (perceuses, visseuses, ponceuses, scies circulaires, meuleuses, perforateurs) ; une *machine-outil bois ;* un *poste de soudure* transportable, un *compresseur* et des *outils à air comprimé* (agrafeuse et cloueuse). Sont aussi dressés des établis avec des *outils de menuisier* (équerres, niveaux, etc.) et *des matériaux d'assemblage* (visseries, clous, colles, mastic, agrafes). Il y a aussi un poste avec une *machine à coudre*. Il possède par ailleurs un *micro-ordinateur pro* et un *ordinateur portable* (pour la mise en pages de documents, pour la retouche d'images, le montage vidéo, le montage son, et la 3D), et bien entendu plusieurs autres ordinateurs fixes pour l'administration. Ils ont aussi du *matériel audio-visuel* (hautparleurs, table de mixage, système son multidiffusion, vidéoprojecteurs) pour la réalisation des documentaires, et un *camion plateau* nécessaire évidemment pour tous leurs transports de structures, machines et matériaux divers nécessaires à leurs projets.
43. Pierre Sauvanet, *L'insu*, Paris, Arléa, 2011.
44. http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?FULL=1&ACT=4&ID=422
45. Bailly, Jean-Christophe, Loire, Cédric, *Catherine Melin : point d'appui*, Arles, éditions Analogues, 2013.
46. http://www.jeremylaffon.com/ ; http://www.documentsdartistes.org/artistes/laffon/repro.html
47. http://ahramlee.net/actu.html ; https://www.documentsdartistes.org/artistes/lee/repro.html
48. Laffon, Jérémy, *La mélancolie du pongiste*, Marseille, Editions P, 2014.
49. Foucault, Michel, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Eds. Lignes, 2009.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42